

## **La trampa del taumaturgo o La taxonomía de instantes eternos en *Farabeuf***

---

***Gabriel Enrique Linares González***  
El Colegio de México

---

Remember your epyphanies on green oval  
leaves, deeply deep, copies to be sent  
if you died to all the great libraries  
in the world, including Alexandria?  
Someone was to read them there after  
a thousand years, a mahamanvantara.

James Joyce, *Ulysses*

«[...] si te concentras, si sigues todas las instrucciones que rigen  
el desarrollo de este juego [...]»

En «*Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana», Margo Glantz menciona, de pasada y en medio de alusiones al *nouveau roman*, la «estructura policiaca» (1) de esta obra de Elizondo. La mención, en realidad, no es aplicable en un sentido estricto. La novela o cuento policiaco presenta un misterio, un

asesinato, que debe ser resuelto por el protagonista, el «detective». Es precisamente el proceso mediante el cual se descubre la verdad el que marca el desarrollo de una obra de este tipo.

Estos elementos no se muestran en el libro de Elizondo. Por una parte, parece haber dos asesinatos —el del chino durante la Guerra de los bóxers y el de la mujer en un tiempo posterior—, pero el primero se encuentra dentro del marco de la legalidad de los últimos años de la China imperial. Por su parte, el segundo podría ajustarse a las características del relato detectivesco: está determinado por el primero y su cumplimiento no es lícito; sin embargo, al terminar de leer las alrededor de doscientas páginas de la obra, creo que el lector es incapaz de decir si en realidad la muerte o la tortura de la mujer tuvieron lugar.

Tampoco hay un detective. No existe un personaje que desee saber qué es lo que ocurrió en realidad y, por lo tanto, la estructura de la novela no se encuentra marcada por el gradual esclarecimiento de la situación. Es cierto, que aquí y allá (véase, por ejemplo, el capítulo 3), nos encontramos con voces que, insistentemente, hacen preguntas sobre los hechos, pero la aparición de éstas es accesoria y no tienen la fuerza de un detective clásico. En cuanto a la voz que constantemente pregunta «¿Recuerdas...?», su intención no es descubrir nada, sino recrear en su interlocutor una experiencia.

Ostensiblemente, la obra no sigue los lineamientos de una novela policiaca. No obstante, creo que, en un sentido —en un sentido importante—, las palabras de Glantz son adecuadas. Pero la estructura policiaca de *Farabeuf* no se encuentra en el libro, sino que surge de la relación que el lector establece con éste. El libro se presenta desde el inicio del proceso de lectura como un misterio sin resolver; el lector se convierte, así, en su detective.

Ello no sólo porque ya en las primeras páginas del libro un tal doctor Farabeuf sea conminado por una voz cómplice a recoger con extremo cuidado todo el instrumental quirúrgico del que éste ha hecho uso en una ruinoso casa aparentemente abandonada («Cualquier indicio de su presencia en esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables»), (2) ni porque éste mismo doctor haya sido un espía de la iglesia católica durante la guerra de los bóxers y, aparentemente, la mujer que entonces lo acompañaba ahora esté muerta («¿La reconocería usted si [...] sus ojos la encontraran de pronto, desnuda, tendida en una plancha de mármol, con la boca abierta y los ojos fijos en esas escenas que un famoso pintor trazó sobre la bóveda del anfiteatro [...]?», p. 34)); la escritura misma del texto se presenta como un enigma.

Farabeuf está construido de silencios, de dudas, de conjeturas, de mentiras, de cambios bruscos. Su unidad estructural es el fragmento; sus oraciones favoritas parecen ser las interrogativas; sus tiempos verbales predilectos, los del subjuntivo y el potencial. En tal escenario de pistas falsas, de trampas, de ambigüedades, el lector tiene dos posibilidades: abandonar la lectura y salir a dar un paseo, o tratar de juntar los pedazos.

En el fondo de ambas se encuentra escondido el misterio, la negación o la decisión de aceptarlo. En una entrevista, Elizondo explicó por qué el título de la novela iba a ser, en principio, *ostraka*:

Se iba a llamar Ostraka porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir todo el rededor del vaso. Hay también la posibilidad de romperlo y producir *ostraka* que aun siendo completamente intercambiables formen

siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño, no importando en que orden se pongan los ostraka, porque es un diseño tal que dividido de cualquier manera tiene una continuidad que es imposible romperla, aunque el orden sea trastocado.(3)

El texto implícitamente, se plantea como uno de estos objetos cuando esta roto, listo no sólo para ser armado, sino para que los posibles pedazos faltantes sean reconstruidos a partir del reconocimiento, en las que sí lo tienen, del diseño que define el conjunto.

Sin embargo, las soluciones que el lector encuentra al terminar no responden a preguntas del tipo «¿quién la mato?». Como en *La muerte y la brújula* de Borges, el investigador es conducido a una trampa fabricada sobre sus propias ideas de lo que debe ser un misterio. En el caso del libro de Elizondo, el lector descubre que lo importante no es la identidad de los individuos, ni las relaciones de causa y efecto lo que explica el misterio, sino la intensidad con la que este es experimentado y, también, narrado.(4)

«La primera parte del ejercicio está concebida para hacerte comprender [...] la multiplicidad del mundo»

El método convencional de investigación exige atar los cabos sueltos. Al final de un cuento de Conan Doyle o de Agatha Christie, Holmes y Poirot, rodeados de un buen número de sospechosos, revelan a su auditorio con su acostumbrado poder de deducción cómo es que pasó todo. Las pistas dejadas por aquí y por allá son relacionadas entre sí y el instante del asesinato —o del crimen en cuestión— se convierte en el centro de ellas.

¿Puede proceder el lector de esta manera para llevar a cabo la «crónica del instante» que es el centro de esta obra de

Elizondo? Me parece que puede intentarlo y que el autor espera justamente que eso sea lo que haga, para demostrarle lo poco exacto que el método puede ser en este caso y sugerirle que puede ser inútil en cualquier caso.

De la lectura de la obra, puede surgir una interpretación de los hechos; por ejemplo, la siguiente:

El joven estudiante de medicina Farabeuf trabaja como médico de las fuerzas de ocupación durante la guerra de los bóxers. Pero también es un espía de la Iglesia Católica que, bajo el nombre de Paul Belcour, investiga las posibilidades de arraigar con fuerza esta religión en China. En este país, se hace amante de una enfermera también francesa que resulta luego ser una monja espía. Farabeuf se entera de que tendrá lugar un suplicio contra un asesino chino partidario del catolicismo y ya que piensa que el hecho puede ser de alguna utilidad para sus intereses de espía, médico y fotógrafo, decide tomarle algunas fotos con ayuda de su amante. La mujer lo acompaña, pero ambos quedan psicológicamente afectados por un acto que creen que es erótico. Tiempo después regresan a Francia y visitan un balneario en el que ciertos objetos reviven en la mente de ambos lo que ha pasado. Al separarse, la mujer recibe cuidado médico. Farabeuf, por su parte, abandona su casa de París pero deja en ella una foto, dos cartas y su instrumental médico; una de las cartas contiene un proyecto para canonizar al chino martirizado y, la otra, una descripción de la escena en el balneario. Años más tarde, una pareja joven renta la casa. Descubren las cosas y obsesionados del mismo modo que la otra pareja, se comunican con ella para llevar a cabo un asesinato que repita lo ocurrido en China.

Pero salta a la vista su pobreza y su banalidad, pues hay toda una serie de datos en el texto que nos hacen dudar de la posibilidad de una sola versión al contradecir esta o —pienso— cualquier otra que se pueda formular.

Es muy fácil encontrar incoherencias en el «resumen» que he presentado del texto. Cabe mencionar algunas de las más importantes. Para empezar, ¿cómo podemos saber si Farabeuf realmente tenía relación con la Iglesia Católica o si «simplemente pretendía [...] mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga jesuítica descabellada, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes?» (p. 35). Si esta carta ha sido inventada para atraer a una mujer, ¿cómo no suponer que también ha sido escrita —tal vez por alguien que nunca ha estado en China— para atraer a dos jóvenes crédulos? En este sentido es esencial el momento en que se sugiere que Farabeuf es precisamente el creador de la historia en la que viven los personajes:

—Pero entonces ¿los pelicanos? ¿y aquel niño que construía un castillo de arena en la playa? ¿y la mujer vestida de negro seguida por un caniche?

—Se trata en ello, o bien de la materialización de nuestro deseo, o bien de un truco de Farabeuf... (p. 103).

Por otra parte, la identidad de las mujeres en el libro parece confundirse de manera constante. Tómese al personaje señalado como «la Enfermera». Por lo menos se habla de tres mujeres que pueden ser llamadas así. En primer lugar está Mélanie Dessaignes, la monja disfrazada de enfermera que supuestamente conoció a Farabeuf en China (p. 33). Pero esta figura tiende a confundirse en medio del caos que parece el texto con la «puta vieja a quien los estudiantes de medicina llamaban *Mademoiselle Bistouri* o bien 'la Enfermera'» (P. 68). Sin embargo, la figura más misteriosa de éstas es la enfermera que

se encuentra en el cuarto de la casa ruinoso en la que vivió Farabeuf, quien «corre hacia la ventana, con su cabellera rubia flotando, incendiada por los últimos rayos del crepúsculo [...] ante el espejo enorme que no la refleja» (p. 69). En principio, podría ser cualquiera de las dos anteriores, aunque no es posible precisar cuál. Sin embargo, debe recordarse que Farabeuf regresa a esta casa después de muchísimos años, viejo y acabado ya. ¿Cómo poder explicar semejante color de pelo y vitalidad en dos mujeres tanto o más viejas que él? Acaso está enfermera no sea otra que la ayudante disfrazada del Teatro Instantáneo del Doctor Farabeuf, en cuyo caso no sería una persona real, sino un personaje de una función de circo que cualquier mujer con una peluca y un uniforme podría representar.

Si aceptamos la posibilidad de que lo expuesto en los dos párrafos anteriores sea cierto, la veracidad del resumen se invalida. No sólo porque está lleno de contradicciones, sino porque todo sería una fantasía creada por el Doctor que él mismo interpretaría con ayuda de una mujer disfrazada. Inclusive, el grado de Doctor no tendrá que significar que se trata de un médico. Los magos y vendedores de panaceas se hacen llamar frecuentemente «profesor», «maestro» —de hecho así se le dice en frecuentes ocasiones a lo largo de toda la obra— o «doctor». La comparación con la figura del mago no está de más aquí. Como el prestidigitador y su asistente, Farabeuf engañaría a sus espectadores por medio de la ilusión.

Sin embargo, el verdadero ilusionista del texto no es uno de sus personajes, sino el creador de éstos. Es en realidad el escritor como entidad organizadora y constructora del texto quien engaña a su lector con pistas falsas y le demuestra patentemente la naturaleza puramente ficticia del mundo del texto (o, como ya se verá, del mundo y del texto).

Ello se logra por medio de diversos recursos. Para empezar, hay que considerar el carácter fragmentario del texto. En los

distintos pedazos u *ostraka* de éste lo que el lector encuentra son hechos cuyas conexiones no son patentes. Al no contar más que, como diría Eliot, con un «heap of broken images», existe en primer lugar, la elisión de aquello que las conecta. Dos fragmentos significativos al respecto son los primeros del texto (pp. 9-13). En el primero, una voz trata de hacer recordar a la mujer el momento en el que Farabeuf llega a la casa en ruinas. En el segundo, otra voz –tal vez identificable con la primera– conmina a Farabeuf a no olvidar su instrumental («Cualquier indicio de su presencia en esta casa puede tener consecuencias terribles e irremediables», p. 10). En medio de ambas el lector supone que ha pasado algo –¿la tortura?– pero no puede precisar qué es y las páginas que siguen no le brindan ninguna respuesta. Este instante siempre está a punto de ocurrir, o siempre se ha terminado, pero nunca se nos cuenta claramente.(5) Luego, y debido en parte a la elisión y en parte a otros datos proporcionados, resulta muy difícil cuál es el orden de los hechos en el tiempo. Por mencionar un ejemplo, ¿en qué momento tiene lugar la presentación del Teatro Instantáneo narrada en las pp. 126-129, y cuál es su relación con los otros eventos?

Por otro lado, es muy importante no olvidar al conjunto de narradores que participan en el texto. Elizondo los definió como un grupo de cámaras fijas, dispuestas en las distintas partes de una habitación, cada una con una visión limitada:

hay determinados puntos en Farabeuf que justamente son los que dan lugar a muchas combinaciones fijas, como de cámara fija, y que no pueden registrar más que los acontecimientos que suceden en esa línea de visión. Muchos casos hay en que el acontecimiento novelístico narrado continúa desarrollándose, pero fuera de la perspectiva en que puede ser precisado o visto o experimentado, porque los personajes han salido fuera de la perspectiva en que el autor o el narrador los puede ver. (6)

No hay indicios que permitan saber si una es más confiable que otra. Ello no sería necesariamente tan problemático si todas se refirieran con cierta homogeneidad a los mismos hechos, pero se contradicen las unas a las otras y, por si fuera poco, se contradicen a sí mismas.

En algún momento alguien puede hablar del Teatro Instantáneo como una realidad («la casa que otrora sirviera para las representaciones del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf», p. 57) pero, setenta páginas más adelante, la existencia de éste será no sólo puesta en duda sino negada, por alguien más («El Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda», p. 128). La voz que abre el libro, por su parte, especula sobre una posible explicación para los hechos que están a punto de ocurrir en el interior del cuarto, pero todo —y ella misma nos lo deja bien claro— no pasa de ser una conjetura: «Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto (p. 9).»

En el plano de las suposiciones, son de extrema importancia los tiempos verbales utilizados y las oraciones en forma interrogativa. En cuanto a los primeros, piénsese en el fragmento que se inicia con «Abriría la puerta inmediatamente después [...] y la vería de espaldas. En sus ojos se habría grabado la imagen de ese momento [...]». El tiempo del verbo parece exigir una cláusula condicional, pero ella jamás aparece en este caso. No conocemos las circunstancias bajo las cuales lo enunciado podría ocurrir y, por ello, la acción es pura posibilidad y conjetura. En cuanto al uso de las preguntas, pensemos en una como «¿la hubiera retenido un instante en su mano?» (p. 24). Constituye un fragmento en sí misma y por lo tanto, no tiene respuesta. O tal vez ésta aparezca veinte, cincuenta o cien

páginas más adelante, perdida entre otros fragmentos. De tal modo que, frecuentemente, el texto es una constante duda.

De estas características se puede concluir que Elizondo quiere hacer consciente a su lector de que lo que está leyendo es una pura ficción. Este punto se vuelve explícito en el momento en el que una de las voces o de los personajes se pregunta sobre su condición como ser imaginado por otro:

Se trata de un hecho que por ningún concepto debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación acerca de la existencia, propia o ajena, ya que de él deriva un sinnúmero de posibilidades capaces de trastocar radicalmente el sentido de nuestro pensamiento; me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros, o que seamos cualquier otro género de figuración y solipsismo — ¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la verdad sobre nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos.

En este sentido, Elizondo le descubre al lector que no hay una solución y que ha caído en la trampa tendida por él, porque él es el creador y puede poner a sus personajes donde se le dé la gana.

No es muy difícil pasar de esta interpretación, aplicable a la literatura, a otra, válida para el universo. Elizondo mismo la sugirió al decir «El mundo en sí es dudoso» después de esta reflexión:

«yo creo que si la escritura permite realizar este tipo de permutaciones y trastrocamientos de la realidad,

hay que emplearlas exhaustivamente para eso. A ver si por la combinación de los *ostraka* [...] es posible encontrar, tal vez, la secuencia ideal del mundo. Yo lo dudo. Creo, inclusive, que la libertad del escritor depende de que no exista un orden en el universo.(7)

De este modo, aparentemente, la propuesta final de la obra podría describirse en los términos en los que ya lo ha hecho Octavio Paz: «cada jeroglífico nos remite a otro, cada signo responde con otro signo; y todas las presencias y los signos se funden en el *garabato* [...]. Esa es la realidad original, la fuente y el fin de todas las metáforas. Y esa realidad es indescifrable.»(8)

«Se ha formado en tu mente  
la imagen de ese suplicio»

Sin embargo, no creo que esta solución baste en el caso presente. Opino que lo que Salvador Elizondo deseaba hacer con esta obra era proponer lo que, para él, era uno de los temas esenciales de la literatura. A su modo, en realidad, sí estaba tratando de encontrar, mediante esta escritura fragmentaria, un orden para el mundo.

El centro de este orden es, justamente, el tema de la obra anunciado en el subtítulo, «un instante». Este es entendido como un momento que, en principio, se puede explicar en términos puramente fisiológicos, como lo hace el doctor Farabeuf con respecto al supliciado:

Afirma usted, por otra parte, en su interesantísimo trabajo acerca de la fisiología del supliciado que, por lo general en estos casos, debido a la concatenación del terror físico con el paroxismo de las sensaciones se produce una súbita secreción de adrenalina, al que actúa sobre ciertas células nerviosas [...] «ello se

traduce en una manifestación característica de la fisiología de los órganos masculinos... asimismo de la mujer... en el mismo caso», dice usted.(p. 146).

Sin embargo, en un plano más abstracto, se trata de un momento de unión de los opuestos: vida y muerte, amor y terror. Precisamente por estas propiedades en él «cabe, por así decirlo, el significado de tu vida» (p. 10). (9)

Este momento, que muy bien podríamos llamar «epifánico», no sólo en el sentido que le han dado los estudios literarios, sino también el ámbito religioso —una revelación— constituye, a juicio de Elizondo, el tema que merece ser contado. Su peculiaridad es tal, que se encuentra fuera del tiempo. A él, me parece se refiere la obra, cuando en una de sus últimas páginas, nos habla del sexagésimo quinto hexagrama del *I Ching*

Lanzarás las tres monedas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para clamar mi deseo, y un hexagrama único e inesperado, la sexagésimoquinta combinación de seis líneas quebradas o continuas se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre (p. 165).

El libro chino de las mutaciones no contiene más que sesenta y cuatro combinaciones posibles. De tal modo que esta combinación inesperada define para Elizondo un estado del ser fuera de la vida, sin conexiones con sus relaciones causa efecto. En su forma más evidente se trata de la muerte, pero también de la iluminación.

Las dificultades de hacer la crónica de este momento saltan a la vista. Si este momento se encuentra fuera del tiempo, ¿cómo puede darse cuenta de él, explicarlo, si sus antecedentes y consecuentes inmediatos no bastan para ello?

Por otro lado, se puede ver que el instante en que la mujer es, aparentemente torturada, no aparece claramente en el libro, acaso precisamente por su naturaleza sagrada. ¿Cómo describir entonces el instante sin hacer referencia explícita a él?

Es aquí donde la presencia del *I Ching* se vuelve central a Farabeuf. No se trata de una mera *chinoiserie*; sino que algunos de sus principios brindan la oportunidad de dar cuenta del «instante epifánico» evitando los problemas expresados en el párrafo anterior. Este libro chino de adivinación y sabiduría tiene como una de sus bases el concepto de la unidad universal que surge de la reunión de los dos célebres opuestos yin y yang. Tales principios universales se encuentran presentes en todos los momentos de la vida, pero en proporciones y grados distintos. Los 64 hexagramas del *I Ching*, contienen el registro de estos momentos y, arrojando la monedas o por medio de las cañas, un ser humano puede definir las diferentes etapas por las que su vida pasa.

Resulta curioso, por una parte, que sólo 64 signos puedan definir los distintos estados del universo. No obstante, las implicaciones de esta idea resultan en extremo interesantes. Uno solo hexagrama bastaría para describir miles y miles de situaciones aparentemente dispares. Aparentemente, porque en todas ellas existirían ciertos elementos, objetos, relaciones que permitirían, finalmente igualarlos. Bastaría colocarlos uno al lado del otro, como un taxonomista, para explicarlos sin necesidad de referirse necesariamente al contexto de cada uno de ellos. Este es el método de escritura de *Farabeuf*. (10)

En la obra se nos presentan ciertas escenas cuyas relaciones de causa y efecto son, como se ha podido ver en la sección anterior, en extremo difíciles de señalar. No obstante, existen otras relaciones que saltan a la vista en las tres: las que se establecen por medio de objetos, acciones o personas que recurrentemente ocurren en ellas.

En general, la crítica suele aceptar que estas escenas son tres: el suplicio en China, el paseo junto al mar y la espera de Farabeuf con su instrumental en la vieja casa. (11) En todas hay elementos que nos hablan, de forma más o menos clara, de los elementos constituyentes de este instante epifánico: el erotismo, el sufrimiento, la muerte. La presencia más obvia en todas ellas es la de la foto. Con ella bastaría en principio para relacionarlas anímicamente. No contento con esto, el autor la ha rodeado de elementos que señalan con mayor fuerza los vínculos de éstas.

Podríamos empezar, me parece, por un garabato, el que la mujer pinta en el vidrio empañado de la casa en Francia. En principio este es indescifrable no sólo para el lector, sino también para los personajes. Sin embargo, cuando lo vemos representado por primera y única vez en la página 150 ( ), este aparente garabato se ha convertido en el signo que cifra Farabeuf. Por una parte, representa el número seis, una presencia esencial a lo largo del libro. Para empezar porque, como su nombre lo indica, seis es el número de líneas que conforman cada hexagrama del *I Ching*. Además debe recordarse también que seis son los verdugos del supliciado en China (pp. 139-145) y que las posiciones de éstos forman un hexágono («La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado», p. 149).

Por otro lado, según el texto, este garabato también «recuerda la actitud del supliciado» (p. 150), lo cual, con un poco de esfuerzo imaginativo, puede aceptarse como válido. El cuerpo que sugiere este signo chino es uno con brazos y piernas extendidos a los lados. En el caso del hombre en la fotografía, sus brazos están sujetos a una estaca por detrás de su cuerpo. La obra sugiere, además, otra semejanza mucho más clara: el ideograma recuerda la forma de una estrella de mar (loc. cit.). Mediante esta comparación, la que la mujer encuentra en la playa y arroja con náusea, se vuelve también un signo del

cuerpo torturado. Esta relación es aún más fuerte porque la estrella es presentada como un cuerpo en estado de descomposición:

Tu mano se perdió en los resquicios enlaminados, tortuosos de las rocas de aquella playa para extraer de las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar...

—¿Una estrella de mar...?

—Sí, un objeto putrefacto que luego, con asco, lanzaste a las olas, ¿recuerdas...? (pp. 22-23)

Este garabato, junto con la estrella la figura del supliciado, son las más importantes presencias recurrentes. Pero hay otras que conviene señalar. En primer lugar, el chino no es el único supliciado. Por un lado tenemos a la mujer que está en la casa y a la que se le aplica una especie de anestesia —acaso la misma que al chino— para una futura operación:

He dispuesto los instrumentos convenientemente. Todo es cuestión de un instante y el dolor es mínimo. Yo sé que estás dispuesta. Descubre tu brazo y apóyalo contra mi regazo. Cuando yo te diga, puedes empezar a contar, uno, dos, tres, o si prefieres, puedes también hacerlo en forma descendente (p. 46).

Por otro lado, hay indicios de que la cabeza de otra mujer, la esposa del doctor, se encuentra puesta en un frasco de formol: «¿La reconocería usted, doctor, si un día encontrara ese rostro detrás del cristal de un frasco para preparaciones anatómicas [...]?» (p. 149). En ambos casos, esta crueldad está relacionada con lo erótico. Recuérdese esa frase, repetida insistentemente, presumiblemente por estas mujeres, según la cual ella deseaba «regalarse muerta».

La gente y los objetos que rodean a este acto también se repiten. En la escena del suplicio, una multitud se reúne a presenciarlo. Ello no es muy distinto del acto del Teatro instantáneo, al que la gente concurre, como quien va a la feria, a observar a la «mujer-cristo» (p. 148). Por otro lado, debe recordarse que tanto en la escena de la playa como en la de la casa, mientras se espera a Farabeuf, la pareja aparece junto con una mujer. En la casa, se trata de la enfermera, a la que el texto hace referencia continuamente y, en la playa, de una mujer vestida de negro, con una «dama de edad, vestida de negro, que caminaba por la playa con un perro de la raza llamada *French poodle* o *caniche*» (p. 58). Conviene recordar aquí también que el «niño rubio que construía, durante el trayecto de ida del hombre y la mujer, un castillo de arena» (loc. cit) en la playa que tiene una contraparte en el niño «a quien le habían sido cortados los pulgares» (p. 129) que aparece en un libro infantil en compañía de otra mujer con un paraguas.

Este paraguas nos conduce a las semejanzas de clima y hora del día en las escenas del suplicio en China y en la casa abandonada. En ambos casos el momento es muy similar: en China «empezaba a atardecer» (p. 73); en la casa en París «La noche era como un largo camino que se adentraba en la casa invadiendo todos los rincones» (p. 36). En ambos casos también, de pronto, empieza a llover: «la lluvia que empaña los cristales o que empapa los hombros de su abrigo es ¿o no? la misma lluvia que caía en Pekín aquel día en que usted [...] se abrió paso a codazos y empujones entre una muchedumbre estupefacta» (pp. 67-68).

De este modo, el texto crea una red de hechos y cosas que definen el carácter idéntico de estos tres momentos. Todos ellos pueden considerarse momentos de iluminación, que se apartan de la corriente temporal del mundo. En el caso de la elisión de la tortura de la mujer en la última de estas escenas, su narración es innecesaria, las otras dos la han definido ya.

*¿Recuerdas tus epifanías...?*

Como dije en un principio, el lector de *Farabeuf* se convierte en el proceso de lectura en un detective. Como también dije, éste no se encuentra con la solución de un misterio convencional. Sin embargo ello no significa que no encuentre ninguna solución. Al final no encuentra el nombre de un asesino, ni descubre un complot, pero sí algo que puede resultar valioso, la epifanía.

El hallazgo de ésta es un proceso de recuperación. Este es paralelo a aquél por medio del cual la mujer revive en su mente un hecho atroz del pasado. Tal vez ella en realidad nunca lo vivió, pero al recrearlo, lo experimenta como si realmente lo hubiera presenciado y comprende su importancia reveladora de un sentido profundo de la vida. De este modo, lo que el lector descubre a través de la lectura es un medio de conocimiento espiritual, una manifestación de lo divino. En este sentido, resulta revelador lo que Elizondo piensa sobre los relatos de detectives en una entrevista concedida a Margo Glantz cuando ésta le preguntó su opinión sobre James Bond:

Bond es demasiado sensualista. Holmes demasiado geómetra. En el orden de los paralelismos prefiero a Parsifal, paradigma platónico del detective místico.  
(12)

En cierto momento, una de las voces que pueblan la novela dice «Son cosas que de tan ciertas sólo pueden ser olvidadas» (p. 132). Lo verdaderamente importante se olvida; lo contingente, se recuerda. De ahí que invirtamos este orden y le demos a lo contingente el valor de lo esencial. Por eso es que el lector busca, en primer lugar, entre las páginas del texto de Elizondo las respuestas fáciles y accesorias. El texto, sin embargo, restituye la importancia verdadera a cada una de las cosas.

En principio, lo esencial y lo accidental parecen difíciles de separar. Joyce, quien definió el término epifanía para la literatura, nunca intentó hacer esta separación. Sus *Dublineses*, crónicas de instantes de individuos irlandeses, son, por regla general, bastante respetuosos de la cronología. La revelación final es el producto de una serie de antecedentes que se van acumulando poco a poco en la mente del personaje. De su técnica narrativa podemos sacar la siguiente conclusión: el momento de la revelación sólo existe en la vida por medio del encadenamiento de momentos banales.

Eliot percibió bien este problema narrativo y lo describió explícitamente en sus *Four Quartets*. En uno de ellos «Burnt Norton», habla del momento de eternidad como del «still point of the turning world» (13) que, en la mente de cristiano ortodoxo que él era se identificaba con el amor:

Love is itself unmoving,  
Only the cause and end of movement,  
Timeless and undesiring  
Except in the aspect of time  
Caught in the form of limitation  
Between un-being and being.  
(V, vv. 163-168)

En estos versos, Eliot expresa su certeza de que los momentos antes y después del instante perfecto son «una triste pérdida de tiempo». Sin embargo, más adelante declara que es imposible vivir éste sin estar inserto precisamente en ese tiempo inútil:

Time past and time future  
Allow but a little consciousness.  
To be consciousness is not to be in time.  
But only in time can the moment in the rose garden,  
[...]

Be remembered; involved with past and future.  
Only through time time is conquered.

(II, vv. 83-86 y 89-90)

Elizondo, maestro de la introspección, un hombre que en más de una ocasión se ha declarado partidario de un gradual alejamiento de la alucinación que es el mundo, se rebela en *Farabeuf* contra esta idea. (14) Su texto, me parece, intenta convencernos de que el mundo que habitamos es en buena parte una ilusión. La parte más perfecta de él son las epifanías y éstas pueden comprenderse con base en ellas mismas. En este sentido, Elizondo difiere, de Eliot y Joyce del mismo modo que ciertos exégetas bíblicos de los evangelistas. Mientras que éstos justificaban la validez de Cristo por medio del relato de su existencia, aquéllos, la explicaban por medio de los signos («figuras», decían en la Edad Media) que habían anunciado su llegada. Desde este punto de vista, la estadía de Jonás en el vientre de la ballena era una mejor prueba de la llegada del Mesías que la crónica de su existencia. (15)

Por otro lado, el momento sagrado no tiene por que ser agradable en la visión de Elizondo. El momento del amor y el del jardín de rosas del que habla Eliot sólo ofrecen una visión parcial de él. Es cierto que Joyce retrató experiencias bastante crudas, pero las siguió comparando con el encuentro que los reyes magos tuvieron de Jesús niño en un pesebre. El autor de *Farabeuf*, por su parte, eligió para nombrar a la experiencia: el de la tortura; el sacrificio por medio del cual nos reconocemos y reconocemos al otro. (16)

Desde estos puntos de vista, se podría decir que, a su modo, *Farabeuf* constituye un evangelio de la epifanía o la pasión: Sin embargo, éste es apócrifo. Alguien tan aparentemente escéptico como su autor no podía negarse a ponerse en duda a sí mismo. Cuando, en cierto momento del texto nos dice:

Es un hecho perfectamente concreto, por ejemplo, que: «... una vez al mes, en un día fijo, un hombre concurría a casa de su amante y le cortaba los rizos que le caían sobre la frente. Esto le provocaba el más intenso goce. Posteriormente, no le exigía ninguna otra cosa a la mujer» (p. 122).

¿no está negando acaso incluso la posibilidad del momento del sexagésimoquinto hexagrama?

## NOTAS

- (1) En Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979, p. 17.
- (2) Cito por la edición de Joaquín Mortiz y SEP Cultura, México, 1985 (*Lecturas mexicanas, segunda serie*, 14) p.10. de aquí en adelante, incluyo el número de página en el cuerpo del trabajo.
- (3) Bruce Novoa, «Entrevista con Salvador Elizondo», *La palabra y el hombre*, 1975, núm 16, p. 53.
- (4) La idea ha sido planteada ya —pero no desarrollada— por John Incledon en la reseña de su propia traducción de esta obra al inglés. Para el la trampa en la que el lector cae se asocia con métodos de lectura convencionales: «If indeed the reader is victim in *Farabeuf*, then what is victimized is an old way of reading in which the reader is seen simply as the passive receptor of meaning» («Salvador Elizondo is *Farabeuf*, Remembering the Future», *Review*, 1981, núm. 29, p. 65.
- (5) Bernard Fouques cree reconocer una suspensión similar de la acción en los hechos ocurridos en China: farabeuf toma las fotos, tiene un plan para lograr la conversión, «Mais à peine engagée [...] le dènouement de l'affaire est suspendu» («*Farabeuf*, entre l'anathème et l'anamorphose», *Bulletin hispanique*, 83 (1981), p. 406. Sin embargo, habría que pensar hasta que punto no lo que ocurre —o parece que va a ocurrir— en la casa en París no es la continuación de este episodio.

- (6) Bruce Novoa, *op. cit.*, p. 54.
- (7) Bruce Novoa, *op. cit.*, p. 57.
- (8) *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1992 [nueva ed. corregida de *Confrontaciones*], p. 249.
- (9) Gabriel Zaid denomina a este momento y las acciones que tienen lugar en el «proto-acto»: No se puede hacer una novela de cada acto porque todas las novelas serían *Farabeuf*. Además, sólo un acto singularísimo, como el trance de la muerte en un puplicio chino, puede servir de proto-acto» («Sobre el realismo de Farabuef, *Revista de Bellas Artes*, 7, 1966, p. 104).
- (10) Difiero aquí de la opinión de Hildegarth Marth, quien si bien reconoce que el lector se encuentra ante un instante epifánico, cree que este abarca todo el lapso de tiempo al que se refiere la novela (desde 1901 hasta un presente «indefinido»): «the moment is the only thing that matters; whether it embraces years or perhaps only days is only immaterial» («Space-time in Salvador Elizondo's *Farabeuf*», *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 31 1989, p. 108).
- (11) Véase, por ejemplo, Incledon, *op. cit.*, p. 64 y H. Marth, «Humanized –Death Experience– in Salvador Elizondo's Novel *Farabeuf*», *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27 (1985) pp. 107 y ss.
- (12) «Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allan Poe» en *Repeticiones*, p. 29.
- (13) II, v.62. Cito por *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe de Esteban Pujals Gesalí, Red Editorial Iberoamericana, México, 1990. Incluyo sección y número de versos en el cuerpo del trabajo.
- (14) En su *Autobiografía*, escrita en 1966, declaraba, por ejemplo: «a partir del momento en que no dudé del carácter perecedero de todos nuestros sentimientos el mundo exterior de la realidad se fue desdibujando lentamente y empezó a tomar forma otro mundo [...]. Se trataba de un mundo que [...] no requiere nada más que su propia existencia para colmar los vacíos que el otro mundo, el mundo de los demás, abre pertinazmente en nuestra interioridad» (*Salvador Elizondo*, prólogo de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1966, p. 19). Tal percepción de la realidad tuvo influencias cruciales en la obra de Elizondo. Decía que, en

general, no le interesaba la literatura porque «trata de cosas de afuera», mientras lo que a él lo entusiasmaba era «El alma humana, el yo interior» (Plural, 1975, 4, p. 31). Cuando la comparaba con sus obras posteriores pensaba que *Farabeuf* atendía «demasiado a las sensaciones físicas, al mundo de los sentidos» («Salvador Elizondo: Farabeuf y después», en Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1980, p. 156) pero por eso mismo, se veía obligado a reconocer que después de tantas obras sobre el yo interior, tal vez se vería obligado a «dar un poco la media vuelta [...] y volver otra vez al mundo de las sensaciones y la experiencia sensible» (*ibid.*, p. 158).

- (15) El ejemplo es típico y fue utilizado por el mismo Jesús con este propósito en *Mateo*, 12:40; cuando los fariseos le pidieron una prueba de que era el Mesías, les respondió irritado: «¡Generación malvada y adúltera! Una señal pide y no se le dará otra señal que la del profeta Jonás» (*Biblia de Jerusalén*, Desclee de Brouwer, Bilbao, 1975).
- (16) Esta precisión es importante. La descripción que Marth hace en ocasiones de la experiencia iluminadora de Elizondo parece a veces fantasiosa por ideal. Véase, por ejemplo: «One of the morals suggested by the «moment» in the novel is that «man» should not wait for the last «spark» light his way as he arises into the sacred sphere; instead, he should make the journey before that as, in this way, in the infinity of 'moment' everyday life too can be rendered sacred, restoring ORDER, which exists independently of us, and yet within us [...]. No nobler idea can be expressed by a work of art» («Space-Time in *Farabeuf*»..., p. 108).